

Introducción a la Conciencia Musical

Luc Delannoy © 2006

Traducción Judith Romero Porras

De lo que se trata aquí es de una introducción. Mi idea es presentar el tema de la conciencia musical, un tema sobre el cual pocos filósofos, científicos y músicos hasta ahora han reflexionado. Comenzaré por dar algunos breves aspectos filosóficos generales sobre la música. Después abordaré la conciencia para defender y promover su explicación natural tal como está propuesta por el Doctor Gerald Edelman. La conciencia es materia. Esto nos llevará al examen de los contenidos de la conciencia entre los cuales encontramos la conciencia musical. Propondré una interpretación de esta conciencia, su constitución y sus bases neuronales. ¿Cómo se forma y a quién pertenece? Haciendo referencia a las enseñanzas del filósofo Edmund Husserl y a la fenomenología, abordaré los trabajos del investigador chileno Francisco Varela para proponer un método de interpretación de la conciencia musical que privilegia al individuo, es decir al sujeto, y esto con el fin de demostrar cómo y por qué la conciencia musical constituye en el tiempo una ventana no sólo sobre nosotros mismo sino también sobre el Otro. Finalmente quisiera insistir en mi esfuerzo para presentar un texto que no esté marcado de términos científicos ni filosóficos oscuros. Me parece de importancia capital tratar de hablar en un lenguaje claro sin que por eso perjudique el rigor académico, un lenguaje con el cual la mayoría del público pueda identificarse.

Nota : las citas originales en inglés no son traducidas.

Las palabras siguientes pueden parecer, a veces, audaces, comprometedoras e incluso subversivas. Se me podría reprochar pensar en orden disperso y no de forma sistemática, desafiar al diablo, llegar a los límites, cazar furtivamente, merodear incluso. Quiero simplemente atravesar las fronteras de las diferentes disciplinas – sin pisarle los talones ciegamente a las neurociencias (la ciencia sin el pensamiento filosófico está incompleta), - negar el conformismo institucional – salir de la totalidad, evitar la racionalidad totalitaria – enfrentar los problemas. Y sobre todo, hacer preguntas.

Ya sea: espíritu versátil, antidogmático, francotirador del pensamiento – pero pensar, ¿no es un gesto solitario? No aspiro a un sistema filosófico rígido sino más bien a dibujar una constelación por medio de una serie de preguntas. Las respuestas propuestas, así sean limitadas, permitirán (lo esperamos), la apertura de debates y futuras reflexiones. Confiemos también en que todas estas respuestas constituirán albergues hacia una nueva constelación del conocimiento a la cual aspiramos.

Este conocimiento al cual aspiramos es el hecho de un nuevo Sujeto. Este Sujeto vive hoy en un movimiento constante sin el apoyo de una estructura interna fundamental (que creíamos inmutable). Está confrontado a las astillas de esta estructura ausente como si éstos fueran los pedazos de un espejo quebrado que refleja su vida y su época – y entonces todos los pasados. La música atonal y la literatura posmoderna dan cuenta

de la ruptura de lo lineal de esta estructura. Pertenece a la música, la que sea, y al arte en general, instaurar una armonía interior a fin que estos pedazos no se transformen en restos, en ruinas.

Hay muchas asperezas en esta constelación; sobre los caminos que recorreremos frecuentemente, improvisaremos a medida que progrese, un poco como un compositor cuando tiene una fiebre creadora. El *yo improviso como progreso* y *yo progreso como improviso* es el camino del autodescubrimiento. *Progreso como improviso* – es también la intuición, el contacto con el objeto de nuestro pensamiento. Para el compositor, la intuición es la manifestación de su relación con el objeto. “De hecho yo pienso con la pluma. Porque mi cabeza frecuentemente no sabe nada de lo que mi mente escribe” decía el filósofo alemán Ludwig Wittgenstein. Se puede aplicar esto a la música. Y al texto que sigue.

¿Que es la música?

De ahora en adelante he aquí algunas respuestas – sin orden preciso. La música es una forma de expresión del hombre. Una forma que tiene el hombre para entrar en el mundo. Debería decirse la música muestra cómo los **Yo** de los hombres y sus cuerpos entran en el mundo. Es un hacer y no un decir. La manifestación de *el-ser-fuera-de-sí*. Si la música es el ordenamiento es también, al mismo tiempo, un impulso que quiere llevarnos más allá de la racionalidad, sea un cuestionamiento más allá del por qué y del cómo de la vida. Es mi cuerpo de compositor, mi cuerpo de intérprete que se proyectan, se alarga hacia el cuerpo del Otro.

A la pregunta porqué existe la música responderé: para vivir la experiencia humana. La música nos hace vivir la experiencia de ser un ser humano; su contemplación nos pone en contacto directo con nuestra conciencia que revela lo más puro de nuestra humanidad: saber vivir la alteridad.

La labor de la música es hacer que algo suceda y si este algo que suceda me está dirigido, tengo que responder, responder *a* o *ante*; *a* la música, *ante* mí mismo. Al resonar en nosotros, la música nos incita a responder: En su libro *El Paraíso*, el escritor italiano Dante Alighieri habla de una flecha que llega a su meta antes de que la música producida por la cuerda del arco se termine. El vibrato persiste en nosotros. Es la resonancia. ¿Uno puede preguntarse si existe una responsabilidad en nuestra respuesta? Y nuestro responder, ¿es una respuesta o una reacción?

Más que considerar la música como una posible encarnación en la partitura, el concierto, el disco, la fiesta, el rito, la ceremonia religiosa, en la tradición oral o escrita – ya sea como un objeto estético *transmitido a, recibido por*, lo que es, por otra parte, innegable – propongo ligar su estatus ontológico a la noción de huella.

La huella se refiere a lo que no está ahí, a lo que no está aún ahí, a lo que ha dejado de existir. Es entonces movimiento en devenir: devenir del futuro, devenir de la memoria, devenir de la imaginación. Es explosión y reflexión neuronal. Con el movimiento de la huella que despierta al compositor y lo compromete a trabajar con el tiempo y con el espacio que él va a diferenciar. La huella es el punto antes de la identidad y la ipseidad. Es lo inexpresable entero que devuelve a lo primordial más acá de la intuición del

compositor. Lo que precede compete a lo eterno. Nuestro cerebro alberga parcelas de eternidad.

En el aquí de la huella hay entonces un allá. El allá (el pasado, el presente y el futuro imaginado) es el *de-al-lado* del aquí (del instante presente de la huella). Si no lo fuera, este allá no existiría. El allá está siempre adentro.

Nace del recogimiento del que está aquí. El allá es una concentración reflexionada

- Reflexiono sobre mi concentración; abro otros horizontes.
- La concentración irradia, refleja sobre el sonido musical que la traduce inmediatamente para ligarla a otros sonidos, los cuales están envueltos ellos mismos por otras huellas.

El allá es tratado aquí y en el futuro. Es tiempo, espacio y, a la vez, múltiple. El allá puede existir fuera del instante singular; si se repite, entonces en la sucesión, ya es otro.

El exilio es estar ni en el aquí ni en el allá. El ser se aleja de sí mismo, se pierde, yerra. Las voces que habitan en el compositor se difuminan, navegan entre la bruma. No es la ausencia de creación, sino otro de sus caminos que se abre. El compositor no es siempre libre de seguir este camino y si lo hace, su recorrido es largo y enmarañado.

El compositor sabe que la huella es precaria, que se altera, que puede borrarse. Por eso él **huella**, el diseña, dibuja un camino musical en el cual sugiere el recorrido a los intérpretes por medio de la partitura u oralmente, y al público.

En la música hay algo que no puede expresarse, que escapa a su fenómeno, que no se manifiesta y quien sin embargo, está aquí, un inexpresable entre el silencio y la nota, un excedente musical.

Es tal vez este inexpresable que abre al público un espacio para una interpretación subjetiva.

Porque es una huella fugaz, es libre de interpretaciones diversas y de recepciones variadas.

Diría que lo inexpresable no se manifiesta de sí mismo, o más bien que lo inexpresable es lo que la música despierta. Vivimos a través de su ausencia.

Desde que se manifiesta, la música deja de ser. La nota musical desaparece en el momento de ser tocada. Sólo permanece su resonancia. La música provoca una distancia entre la intención del compositor, y el intérprete y el público. Entonces algo difiere entre composición, interpretación y escucha. Hay una sucesión de alteridades, de movimientos, de danzas. Abre pues un espacio de interpretación y genera una temporización. Pero atención, si la música señala la distancia con el Otro, es también una promesa de encuentro y de coexistencia con este Otro así como una promesa de ser en el futuro sin vivirlo.

Producida por el hombre, muy a menudo se tiene la impresión de que la música le es exterior, que está en algún lugar entre los hombres ¿Existe fuera de nosotros? ¿Es un

objeto que nos es exterior? ¿O es un objeto mental que existe en nuestra mente? ¿Es únicamente un fuego de artificio neuronal?

Está en todas partes simultáneamente: en nuestras neuronas, nuestras ideas, nuestros pensamientos, nuestra espiritualidad, nuestros gestos pero también en nuestro entorno físico. Está fuera de nosotros, en nuestros gestos, en nuestras acciones, en nuestra vida social que ella articula.

El cuerpo humano es inseparable de la composición, de la ejecución y de la escucha. Es el lugar de la música, el lugar de la experiencia musical. El cuerpo manifiesta el pensamiento musical (y la danza puede expresar un discurso de este pensamiento musical). Lo hemos dicho : la música determina cómo nuestros **Yo** entran en el mundo. Nuestro cuerpo es el cuerpo en el cual se encarna. La música toca nuestro cuerpo ; el compositor es aquél que escribe en nuestro cuerpo. Nuestros sentidos perciben esta escritura. Podemos interrogarnos sobre el devenir de la memoria corporal de los intérpretes y preguntarnos cómo la memoria interviene en las ejecuciones de diferentes obras que marcan sus carreras. ¿Existen movimientos corporales identificables a ciertos movimientos musicales ? ¿Son espontáneos o aprendidos por mimetismo ?

El sonido musical es un proceso limitado en el tiempo; tiene un punto de origen, nace con las vibraciones de un objeto, atraviesa de manera multidimensional bajo las formas de vibraciones mecánicas un medio ambiente. Finalmente es interpretado como un objeto intencional por aquél que lo escucha, se abre un camino en el cerebro, es luego reconocido por un sistema neuronal dinámico y toma forma en la conciencia donde adquiere un significado. Su primera existencia se termina entonces. Su segunda existencia se organiza alrededor de la memoria del sujeto.

Aún cuando ignoramos el lugar preciso del origen del sonido, lo percibimos. Existe para nosotros. Entonces decimos que el sonido está en nosotros y no en su punto de origen. El sonido es pues donde nosotros nos encontremos, o más bien, le damos su plena dimensión, su pleno significado independientemente del hecho de que seamos capaces de identificar su fuente. Por otra parte prestamos raramente atención al medio que transmite las ondas sonoras. La vibración es invisible y se propaga y se disipa en el aire. Este carácter efímero, prolongado desde la aparición de la electricidad, ahora alcanza una nueva dimensión con la Internet. Así es como la sustancia se ha vuelto fluida, una sustancia electrónica – es su cosificación (su réificación) máxima y, al mismo tiempo, un formidable desafío para el compositor.

Cuando asistimos a un concierto al aire libre, podemos percibir la música como una sustancia invisible que se abre camino en el aire. No es como una proa de un navío que parte las olas; se propaga en todas direcciones y nos envuelve. Entrando en esa esfera musical y dejándome llevar por ella tengo la sensación de acariciar el mundo. Esta esfera, estas vibraciones, penetran mi pecho. Se podría hablar de transpenetración – en mi mismo y en el mundo. Porque esta caricia no es superficial, la caricia se vuelve una verdadera comunión.

Me gusta comparar la sustancia musical con el polvo de agua que se disipa, que se hace cada vez más tenue, cada vez más etéreo. Cuando ustedes observan una fuente, el agua brota y cae con elegancia en el estanque. Por poco viento que haya o una ligera brisa, gotitas se escapan de lo alto de la caída; a la vez maliciosas y traviesas, se alejan

llevándose el alma de la fuente. Rocían el aire y la tierra. Se colocan con la ligereza de un velo sobre el aire y la tierra.

Hay poco de esto en la música, polvo de agua, polvo de música. Este polvo – o estas pepitas, si quieren – vienen a enriquecer nuestro Ser; mientras que el cuerpo musical se desvanece, el polvo flota, etéreo... y lo respiramos.

II

No entraremos en el tema de la aparición de la conciencia en el recién nacido; solo consideraremos la conciencia del adulto.

En el marco teórico, podemos decir que existen varios niveles de conciencia.

El nivel superior es la Meta-Conciencia : « yo soy consciente de ser consciente ».

El nivel precedente es el de la conciencia de sí : « yo soy consciente de mis sentimientos, de mis emociones... ; soy consciente de mi cuerpo y de su aspecto » .

El tercer nivel es el del estado consciente, es la actividad cortical intencional (dirigida hacia el exterior).

Finalmente tenemos los niveles no-consciente e inconsciente.

Estos niveles tienen cada uno sub-niveles que no abordaremos aquí.

Aunque teóricamente su corazón esté en el nivel de la actividad cortical intencional, la conciencia musical opera a todos los niveles. Se sitúa al nivel no-consciente y al nivel del estado consciente para luego extenderse a los niveles superiores. Podríamos hablar de un movimiento ascendente de la conciencia musical. La conciencia musical es a la vez perceptual y conceptual ; toca los sentidos, el cuerpo ; toca nuestras representaciones mentales, nuestra mente.

Aunque estén centrados en el presente, los tres primeros niveles de conciencia están orientados hacia el futuro ; evolucionan siempre hacia futuros acontecimientos que modulan así nuestro comportamiento.

Según la teoría del Darwinismo neuronal propuesto por Gerald Edelman, director del Instituto de Neurociencia en San Diego: «Any account of consciousness must reject extraphysical tenets such as dualism, and thus be physically based as well as evolutionarily sound. Consciousness is entailed by reentrant interactions among neuronal populations in the thalamocortical system, the dynamic core. No two subjects can have identical core activity. Consciousness accompanies particular brain events and is not a material entity. Instead, it is a process that is entailed by those material events. The contents of consciousness depends on the activity of various cortical areas.

Consciousness of consciousness becomes possible via the linguistic tokens that are meaningfully exchanged during speech acts in community.” (Edelman 2003).

El núcleo dinámico está cambiando de forma permanente, evoluciona. Es su carácter nómada.

Bernard J. Baars retoma la idea de Edelman: « it is widely believed that consciousness involves widespread, relatively fast, low amplitude interactions in the thalamocortical core of the brain, driven by current tasks and conditions. Neuronal Darwinism is a biological perspective on brain processes with roots in evolutionary theory and immunology that stresses the importance of large and varied populations. It suggests that brain development and dynamics are selectionist in nature. Selectionist processes are diversity, amplification, selection and degeneracy. Appropriate units of selection are the gene, the lymphocytic cells and the neuronal groups.” (Anil K. Seth and Bernard J. Baars. 2004)

Sigue Baars: “Reentry is the recursive exchange of signals among neural areas across massively parallel reciprocal connections. It is the critical third tenet of Neuronal Darwinism in addition to developmental and experiential selection. (Seth, Baars. 2004).

Y Edelman concluye: “Degeneracy provides multiple alternative pathways for any function” (Edelman & Gally, 2001).

El espíritu encarnado se hace uno con el cuerpo. Una comprensión neurocientífica de la música nos permite vencer la barrera puesta entre mi cuerpo y yo. Si el cuerpo es el instrumento de la percepción, ¿es *mi* instrumento !

La plasticidad cerebral permite la evolución del cerebro y de sus funciones. Es la responsable de la variabilidad entre individuos tanto en el plano de la creación como en el plano de la recepción. Somos individuos variados. La plasticidad cerebral ha dado nacimiento a las diferentes lenguas y a las diferentes escrituras.

Por otra parte, como lo subraya Jean-Pierre Changeux, sabemos que la plasticidad epigenética de las redes neuronales hace posible la interconexión de bases de datos semánticos de cerebros individuales. Asegura la comunicación el unir y el compartir conocimientos y creencias a nivel de grupo social. El sistema nervioso es así un sistema dinámico. La plasticidad cortical auditiva puede ser demostrada en los procesos cotidianos, como el aprendizaje musical. El aprendizaje y la memoria están basados en los cambios de la eficacia sináptica. La comprensión de la plasticidad de las cortezas motora y sensorial nos llevará a precisar una técnica apropiada para el proceso enseñanza-aprendizaje y, con ello, para lograr habilidades motoras precisas.

No podemos negar ni la variabilidad ni la plasticidad cerebrales que hacen de cada individuo un ser único. Sin embargo, ¿por qué no pensar que existirían bases neuronales universales para la experiencia estética? En el curso de los 250 últimos años generaciones de aficionados en los cinco continentes han apreciado las obras de Mozart. ¿Por qué? ¿Los compositores gozan de una intuición que les permite provocar el placer emocional, la satisfacción emocional de su público cualquiera que sea su cultura? ¿El público tendría un instinto para investigar, reconocer y apreciar el *product*o de esta intuición del artista? El estudio del sistema límbico y de las emociones es fundamental para comprender el placer estético y el arte en general. ¿Hay *elementos*

artísticos universales que engendran esta satisfacción emocional buscada por el público? El compositor que intuye el proceso de las expectativas musicales de su público cualquiera que sea la cultura, toca el sistema límbico.

Es probable que esta intuición sea disimulada en el hemisferio derecho.

La conciencia auditiva no es la conciencia musical. Esta se integra en la primera o le es paralela y concierne a la música tomada en su sentido más amplio; es decir, como una organización compleja e intencional de sonidos musicales (de la proto-música a la música virtual / entre todas las culturas).

Las funciones primordiales de la conciencia auditiva que podríamos ubicar en la corteza auditiva (la cual cuenta con 15 secciones diferentes), son de determinar la fuente de un sonido e identificar el discurso del otro. El oído descubre, está al acecho, reagrupa los sonidos y los analiza para después interpretarlos; busca y compara con la memoria. Es pues gracias a la memoria que conocemos los sonidos del presente. El oído es un cazador que busca lo que quiere aprisionar. Esta conciencia extremadamente rápida está unida a otras conciencias como, por ejemplo, la conciencia visual. Así, después de haber identificado el sonido del violín, volteamos la cabeza para ver en escena dónde se encuentra el violinista.

Debemos distinguir entre la conciencia musical colectiva; es decir, cultural, y la conciencia musical individual; es decir, natural. Sólo trataremos de la segunda, de la cual disponemos como individuos autónomos.

La conciencia musical es lo que llamaremos un contenido de la Conciencia, Entre estos contenidos, entre estas conciencias particulares internas diríamos, que se sitúan en los diferentes niveles de lo cual acabamos de hablar, entre estos contenidos pues, citaremos la conciencia temporal, la conciencia perceptiva, la conciencia de nuestras ideas, la de las emociones, la conciencia visual, la conciencia olfativa, la conciencia motriz... Estos contenidos se manifiestan en diferentes regiones del cerebro, que están en contacto permanente entre ellas.

El mecanismo de la atención es el motor de nuestra conciencia musical. Si, como ya lo dije, la música es una forma que tiene el hombre de entrar en el mundo, su conciencia musical así que la experiencia auditiva de la música reflejan esta *forma*.

Es una conciencia tanto externa, fuera de sí misma, como interna. Es externa, en este sentido, porque está orientada, ante todo, hacia una fuente exterior a nuestro cerebro; es interna en el sentido de que somos conscientes de su existencia, una existencia que vivimos en nosotros mismos. Nuestra atención puede ser consciente o no-consciente.

Más específicamente esta conciencia musical se manifiesta fisiológicamente en un espacio de trabajo. Esta expresión viene de Bernard J. Baars, fue retomada por el científico Jean-Pierre Changeux, quien menciona el cerebelo, la amígdala, los ganglios básicos, las cortezas auditivas, la corteza sensorial-motriz, el *gyro* como elementos de este espacio de trabajo. En este espacio se manifiestan grupos neuronales, ocupan

lugares precisos. Las conciencias particulares internas se activan cuando los grupos neuronales, en un lugar preciso, actúan en el espacio de trabajo.

Esta conciencia musical es la sede de la experiencia musical. La experiencia musical es un proceso cerebral. No somos conscientes de este proceso, solamente de sus contenidos. La estructura de la música es compleja; cada elemento está aislado para ser procesado por una región determinada de la corteza auditiva pero nuestra conciencia musical nos la presenta como un todo indivisible.

La conciencia musical alberga y trata de lo que la fenomenología llama fenómenos; es decir, la apreciación subjetiva del mundo (del mundo musical), pero también trata de los *qualias*, o sea, las cualidades frecuentemente tenues de esta apreciación subjetiva o, en este caso, las sensaciones musicales intencionales. Los fenómenos son los estímulos que van a llamar la atención de nuestra conciencia. Un fenómeno es entonces lo que del mundo exterior se presenta a nuestra conciencia. Los *qualias* son los resultados de las discriminaciones efectuadas por nuestra Conciencia individual. « Differences in qualia correlate with differences in the neural structure and dynamics that underlie them. » (Edelman 2003).

Recordemos que la conciencia musical opera a todos los niveles de conciencia.

La escucha activa de la música supone un estado de pre-cognición. Así, cuando nos encontramos en un estado pasivo nuestra atención es atraída por “algo” que despierta y compromete nuestra receptividad. De vuelta, engrana una cierta actividad (la percepción). La música nos incita pues a concentrar nuestra atención. El problema de la atención, podría decirse, es que es selectiva, esta selectividad está enlazada, pone en comunicación nuestras memorias en función del contenido que nosotros seleccionamos. Esta percepción como nos lo recuerda Maurice Merleau-Ponty no es un recordar, es jugar con nuestras memorias para abrir nuevos horizontes.

El objeto intencional de la conciencia musical se sitúa en el espacio: puede ser estrictamente sensorial. Este objeto, entiéndase la música, pasa por diversos estados que modifican nuestra conciencia musical. Esta última es exploradora, está en alerta constante; podría decirse que busca la música como si fuera un sonar. No la podemos desconectar a voluntad. En este caso la experiencia auditiva trata la música y nuestras respuestas están asociadas a su percepción. Todo está en saber si absorbemos el espacio en el cual se mueve el objeto intencional de nuestra conciencia.

Decimos que somos musicalmente conscientes cuando, después de concentrarnos, reaccionamos a estímulos musicales, cuando sabemos que estamos viviendo e, inmediatamente, evaluando, gracias a un proceso cognitivo, un estado musical que proviene de estos estímulos. Entonces nos encontramos despiertos y somos conscientes de un contenido que se manifiesta en el transcurso de este despertar. No estamos conscientes de cómo trabaja el proceso de escucha musical; somos conscientes de la escucha de la música y somos conscientes de la música que estamos escuchando. A través de nuestra Conciencia nuestra conciencia musical es consciente de sí misma, se manifiesta en ella misma en el momento en que el acontecer musical, el contenido de la percepción, o sea el noema se hace presente; es decir, somos conscientes de escuchar (noesis) y percibimos el sentido noemático de este evento.

Nuestra conciencia musical se activa cuando vivimos la experiencia auditiva de la música. Somos musicalmente conscientes cuando somos capaces de expresarnos sobre los estímulos musicales. La música resuena en nosotros: la percibimos como algo que se desarrolla en nuestro fuero interior. Somos su caja de resonancia. Si el sonido musical emana del músico, éste rebota sobre el instrumento, se amplía, se transforma con el para acabar por acariciar nuestro cuerpo. La música, como todo nuestro ser, se recoge en el movimiento y esta búsqueda reverbera en nuestro cuerpo. Este cuerpo es memoria.

Vivir esta experiencia auditiva, es decir, vivir los diferentes estados (esta información fenomenológica) de esta experiencia representa, sin lugar a duda, el aspecto musical más misterioso de la conciencia musical. Siempre seré el sujeto de mis experiencias, no puedo escapar a esta condición. Estos estados pueden ser representaciones mentales, sensaciones corporales, emociones, estados de humor. Nos llegan unidos unos a otros (ya sea por efecto simultáneo o sucesivo). En realidad deberíamos más bien decir que penetramos estos estados como éstos nos penetran, están tan presentes que pensamos que los vivimos desde el interior de ellos, como si estuviéramos adentro de ellos mismos. Esta es la experiencia de nuestra conciencia musical dirigida, esta vez, hacia el interior. Pasa lo mismo en el momento de un concierto; como si se tratara de un impulso común, penetramos el espacio del músico como éste penetra el nuestro.

¿Por qué existe esta experiencia? ¿Por qué percibimos una melodía, un acorde? Gracias a las neurociencias sabemos cómo se produce y se manifiesta el mecanismo operacional (funcional) de esta experiencia pero no sabemos ni por qué ni cómo esta experiencia es vivida por el individuo. (La neurofenomenología nos ayudará a entender el cómo). Sin duda existe el deseo de reconocerse a sí mismo en la música o/y de reconocerse a sí mismo a través del otro. La conciencia musical contribuye a este fin y, sin duda, es por eso que tratamos periódicamente de reinventar la música. Reconocer es validar pero también es recrear. Nos recreamos. Es empujar la mimesis a un punto más lejos. Es preciso pues que tengamos acceso a esta recreación que son las expresiones artísticas del hombre. Podremos también preguntarnos si este proceso de recreación no nos permite reconciliar nuestras contradicciones, liberarnos como si estuviéramos en el camino del ascetismo.

Para tratar de comprender el cómo de lo vivido de la experiencia musical, debemos inclinarnos hacia el sujeto (individuo), hacia lo subjetivo. Comprender la experiencia implica comprender del interior los fenómenos que produce. Y es aquí, como lo veremos, que la neurofenomenología juega un papel fundamental.

Estamos conscientes de los *qualias* musicales generados por la experiencia musical, nuestras respuestas son espontáneas y/o condicionadas/determinadas. ¿Cuál es la estructura de esta experiencia? ¿Existe una estructura fundamental común a todas las experiencias vividas en la escucha de la música? ¿Cómo orientar nuestro pensamiento para comprender nuestra reflexión sobre la música? William James ya se había formulado esta pregunta; la neurofenomenología la replanteó.

Además, como lo habíamos dicho, los fenómenos y los *qualias* son individuales; no pueden ser compartidos por otros individuos. Todos tenemos nuestro propio sistema de referencias que determina fenómenos y *qualias*. Estos *qualias* no son negociables; es decir, no se puede apreciar ni comprender los *qualias* que no nos pertenecen. Son un

asunto individual; nos separan. Es pues fundamental inclinarse hacia la subjetividad. Friedrich Schiller pensaba que el arte podía reunir fragmentos separados del hombre, que podía reconciliar los miembros de una sociedad presa de las turbulencias sociales y políticas de la época. Si la música puede traer paz y tranquilidad, puede por otra parte, poner en evidencia las diferencias entre individuos. Es precisamente el reconocimiento, la aceptación y el respeto de estas diferencias lo que puede traer paz y tranquilidad.

Si la diferencia es real, no se puede negar que existe también una tendencia natural a acercarnos los unos a los otros. Si la música marca la diferencia permite también el acercamiento. Es aquí que hay que hablar de empatía. ¿Puedo sentir empatía por lo que pasa en la conciencia musical de mi vecino, en una sala de concierto, por ejemplo? ¿Vivir juntos una experiencia musical, implica una comunión de conciencias musicales individuales? ¿Estas conciencias individuales se funden en una conciencia musical colectiva? Si compartimos su circuito operacional, no podemos, sin embargo, compartir la conciencia del otro en la medida en que no podemos compartir sus *qualias* pero debemos aceptar su existencia. En este sentido, en cuanto a la conciencia, lo que es válido para nosotros lo es para el otro.

Habíamos dicho que la escucha activa supone un estado de pre-cognición; así mismo la empatía supone que el Yo sea abierto o tenga una pre-disposición a la apertura hacia el otro. Un estado pasivo sería entonces la primera etapa de la percepción y la primera etapa de la empatía. Por otra parte, sobre la base de las investigaciones efectuadas por Giacomo Rizzolatti y Vittorio Gallasse y luego por Rizzolatti y Michael Arbib (1998) es posible adelantar que la empatía sería el resultado del sistema de neuronas espejo; sería una cierta forma de mimetismo, mimetismo de la condición afectiva de un individuo. Un mecanismo de neuronas espejo que influyen en el sistema motor se activa cuando un sujeto observa una acción de otro individuo; este mecanismo se esfuerza por discernir la acción y la intención de esta acción. Este discernimiento provoca después un mimetismo. Una empatía recíproca permite así a dos individuos acercarse a una comprensión de sus estados mentales pero también a compartir movimientos corporales en el momento de un concierto público. Tenemos tendencia a imaginarnos y a seguir el comportamiento del otro, no porque nos intelectualicemos sino porque lo sentimos. Asimismo penetramos el espacio del músico para saber cómo se siente. La empatía abre un espacio para la música que ella misma enriquece. La conciencia musical favorece el desarrollo de la empatía. Si tal es el caso, se puede entonces adelantar que la Conciencia *actúa* por empatía y que todos sus contenidos de los cuales ya hemos hablado, gozan de una predisposición al Otro. La Conciencia es empática, diríamos.

La empatía nos pone en el camino de la ética individual y de la moral. Es la dimensión ética de la empatía. Este camino nos lleva a investigar las bases biológicas.

Vemos ahora el método propuesto por Edmund Husserl; la modificaremos y aplicaremos a esta modificación las investigaciones de Francisco Varela. En su obra publicada en 1931, ***Ideas : General introduction to pure phenomenology***, el filósofo Edmund Husserl define la fenomenología como un análisis descriptivo de la esencia de la conciencia pura

Un fenómeno es un objeto (real o no, concreto o abstracto) con un contenido intencional que se muestra a la conciencia. Husserl considera que los objetos son trascendentales cuando nuestros estados mentales son imanes. Nos remitiremos a los escritos de Husserl para más detalles.

En su búsqueda de la esencia del Ser, Husserl propone a través del doble método bautizado *époje* (universal y local) suspender todo juicio en el sujeto de la realidad de las cosas y simplemente describir el objeto de la experiencia como tal para llegar a la comprensión de la conciencia pura.

La reducción trascendental, la suspensión propuesta por Husserl no funciona mas que si aceptamos la inmanencia de nuestros estados mentales. Si rechazamos esta idea, el método husserliano, no puede funcionar.

Más que rechazarla en bloque, retomémosla.

Antes que nada reafirmamos la importancia de la primera persona y reconocemos que nuestros estados mentales no son independientes de los objetos que están en el mundo y que no pueden estar fijos.

La conciencia está hecha de experiencias y la conciencia musical de experiencias musicales. La Conciencia refleja cómo entramos en relación con el mundo. ¿Por qué no deslizar poco a poco la comprensión de la experiencia de la experiencia y del objeto de esta experiencia hacia la comprensión de una forma de ser en el mundo? Pero cuidado, no se trata de sustituir la conciencia por el *Dasein*, este ser en el mundo, como lo hizo Heidegger.

Suspendamos, no para reducir nuestra reflexión a la inmanencia de la experiencia y de su contenido, y así en el sujeto, sino para abrir, amplificar y reconocer el carácter trascendental de esta experiencia y así de su contenido y de nuestros estados mentales. La reducción se vuelve de hecho una apertura al Otro y un retorno al mundo.

Siendo la idea entonces de llegar a una expresión verbal auténtica de la subjetividad formulada por el sujeto mismo y de unir esta subjetividad como lo sugirió Francisco Varela, lo vivido de los fenómenos y de los *qualias*, a los procesos neuronales que se manifiestan en nuestro cerebro.

Podríamos decir entonces que es el *époje* a la inversa.

Un *époje* que permitirá la descripción de la progresión de los estados de la conciencia musical; de su progresión ascendente y de su difusión en todos los niveles previamente descritos.

En nuestro caso se trata de estar atento para comprender nuestra relación con la música para comprendernos nosotros mismos. Comprender cómo vivimos la experiencia de la escucha, comprender cómo opera nuestro *sonar* (o sea el proceso) y comprender la música que escuchamos (que esta escucha sea concentrada o distraída). También habrá que descubrir lo que escapa a nuestra atención cuando escuchamos una obra por primera vez. Debemos escuchar diferentes estilos de música y saber cómo reaccionamos o cómo respondemos, debemos abrirnos a los mundos de los otros, debemos comprender la experiencia del Otro. El estilo de música que escuchamos hace de nuestras experiencias, experiencias diferentes que ilustran nuestras diferentes maneras de enlazarnos al mundo. Solamente comprendiéndonos como escuchas podremos comprender al intérprete y al compositor quienes también, antes que nada, son escuchas. Debemos reconocer el carácter trascendental no sólo de la música sino también de nuestros propios estados mentales, o sea de nuestra experiencia y de lo que se desprende.

Apliquemos pues nuestro nuevo *epojé*. Cuando escuchamos una música, suspendemos momentáneamente la experiencia que nosotros vivimos y redirigimos nuestro pensamiento para comprender cómo, a partir de esta escucha, llegamos a vivir esta experiencia particular. Pero estoy aquí para percibir lo que es aquí y ahora. Puedo suspender la experiencia pero no puedo suspenderme a mí mismo si no *desaparecería*. No solamente suspendemos esta escucha sino suspendemos también todo lo que se piensa poder y deber aplicar a esta escucha – nuestros *a priori* y nuestros prejuicios, no para ignorarlos, apartarlos, sino para luego comprenderlos.

Inmediatamente nuestra atención es dirigida hacia la experiencia misma y su proceso; la obra escuchada se vuelve una experiencia que nos transforma. La música transmutada se convierte entonces en otra cosa para el sujeto, forma parte de su biografía musical. El *hylé*, es decir la experiencia sensorial bruta de la música, es sentido solo en relación con nuestra propia biografía. Precisa entonces tener plena conciencia de nuestra subjetividad y de reflexionar sobre ella. Debemos abrirnos para dejarnos llevar por esta experiencia. Hace algunos años, en nuestros cursos de introducción a la neuromusicología, habíamos introducido la noción de contemplación preguntándonos si era posible contemplar la música. Y es justo de lo que se trata aquí. Entiéndase que no se trata de contemplación visual.

Sabemos que por las diferentes interpretaciones subjetivas, una obra musical revela sus posibilidades. Incluso, el individuo revela sus diferentes posibilidades por medio de sus experiencias que provienen de sus diferentes escuchas. Es ahí donde esta su más grande potencial como ser humano. El *epojé* se encarga de medir la identidad en sí misma. La reflexión subjetiva por medio de este método permite también ir más allá de la subjetividad misma para dejar a la obra la libertad de realizarse.

En este punto sería interesante preguntar al improvisador para comprender quién guía a quién. ¿El guía dirige la música o es ella quien lo guía? En el momento de la improvisación, ciertos músicos ven, ante sus ojos, abrirse un camino coloreado con abruptas bifurcaciones. En la improvisación, las notas producidas son el reflejo del instante inmediato; provienen de un ensamble de subsistemas dinámicos y competitivos. Las notas surgen a expensas de otras. El flujo de la improvisación es esta sucesión de instantes inmediatos de la cual emergen las notas y la idea del músico toma forma. Estas notas son el producto de todo un corpus de obras musicales que

posee el improvisador. Hay pues, en la improvisación, un sentimiento de micro-temporalidad.

Si me encuentro en un estado de tranquilidad inducido por la escucha de tal música, ¿cómo llegué ahí? ¿Cómo y por qué esta paz puede llevarme a una cierta nostalgia? ¿Cómo soy consciente de este sentimiento de paz que experimento cuando escucho tal obra musical? ¿Cómo nace ese sentimiento en mí? ¿A qué está ligada? ¿Despierta recuerdos? ¿Por qué y cómo? ¿El recuerdo refuerza la experiencia? ¿Cuál es el elemento musical que desata el recuerdo?

¿Somos conscientes de una experiencia en razón de nuestro estado emocional previo o esta experiencia determina nuestra emoción? ¿Cuál es el lugar y la importancia del Yo en la experiencia vivida? ¿Cómo este Yo influye la experiencia?

Está claro que las condiciones de escucha modifican las respuestas a estas preguntas. Preguntémonos si la conciencia de nuestro propio cuerpo modifica nuestra percepción de la música como entidad espacio-temporal. Entonces, ¿cuál es la evidencia del género sobre nuestra percepción? ¿En qué medio se encuentra el individuo? ¿Está solo? Si el individuo está rodeado, ¿cuáles con las relaciones entre todos los sujetos presentes? ¿La escucha solitaria equivale a la escucha en una sala de conciertos? ¿El sujeto distingue bien todos los instrumentos? ¿La modificación del volumen durante la escucha tiene una influencia sobre la percepción?

Todas estas preguntas revelan una voluntad de interpretación.

En nuestras casas, queremos disponer las bocinas a fin de aprovechar bien el efecto estereofónico. Cuando entramos en una sala de conciertos y vemos la disposición de la escena, los instrumentos sobre la escena, nos formamos ideas sobre lo que va a pasar y cómo *va a sonar*. Escogemos nuestro lugar, queremos estar bien ubicados para no perder nada del espectáculo (visual y auditivo). Sobre la base de nuestra percepción de la sala de conciertos, nos imaginamos un mundo sonoro. Buscamos así situarnos en el futuro de la audición.

Nos ubicamos luego según la estimación de estas informaciones recogidas. La posición de nuestro cuerpo en el espacio es pues importante para la audición y la apreciación musicales. Nos damos cuenta que la información espacial influencia nuestra percepción musical cuando realmente prestamos atención a la música. Porque, al menos que se trate de una escucha atenta, nos importa poco saber dónde disponemos nuestro cuerpo con respecto a la fuente musical ; la mayor parte del tiempo, nos importa poco el lugar exacto de esta fuente. Y si buscamos esta fuente es la colaboración del oído y de la vista quien será nuestra guía.

Lo interesante es que una vez en contacto con el sonido, éste nos engloba, nos envuelve, su capa nos envuelve mientras que su contenido nos penetra. Es entonces como si comprendiéramos la música con nuestro cuerpo en su conjunto, incluso si ésta parece orientarse exclusivamente según las órdenes de la vista y del oído.

A decir verdad no nos concebimos como un objeto sino más bien como un conjunto perceptivo, como un motor también, un motor que va a dirigir la dirección de la música cuando los músicos tocan y que parece prepararle el terreno. Si la música está en nosotros como lo hemos dicho, somos el imán que la atrae – y no a la inversa. Nos situamos para atraer mejor la música ; la percepción es una atracción, la vampirizamos. Entramos en competencia con los oídos de los otros. Así nos posicionamos también con respecto al oído del otro.

Entonces parecería que la vía dorsal visuo-cortical que se encuentra en nuestra corteza y contribuye con la vía ventral en el proceso de la vista, hace mover nuestro cuerpo en función de la asociación de una memoria visual con una memoria auditiva.

Debe existir una relación física entre esta vía dorsal y nuestras memorias.

La vía dorsal activa esta asociación entre las memorias quien en su momento reenvía una información a la vía dorsal que hace mover al cuerpo enviando instrucciones acordes a nuestras propias capacidades motrices.

El pensamiento auditivo y el pensamiento visual se unen.

Ciertos objetos son obstáculos – columnas, cabezas que sobresalen, un ángulo de vista que no nos satisface... Dispongo mi cuerpo según la disposición del mundo exterior ; para satisfacer mi Yo, ajusto mi yo corporal. Queremos aclarar la vista para aclarar el oído. ¡Ver es escuchar ! Yo y mi cuerpo. Estoy en mi cuerpo, mi cuerpo está en mí, y los dos vivimos la experiencia de la música.

En nuestra versión, el *epojé* permite al sujeto (quien de cierta manera afirma *Yo Puedo y Eso Es Mío*), le permite clasificar, analizar y criticar sus experiencias y comprender las estructuras de las mismas. Permite también aumentar su sensibilidad. Estas experiencias son emociones, estados de ánimo, sentimientos, sueños, representaciones mentales, estado contemplativo, empatía... En otras palabras obliga a un pensamiento nuevo de su Ser. El pensamiento nuevo es la renovación de nuestro propio mundo relacionado a los de los Otros. El contenido de este nuevo pensamiento se queda presente algunos instantes antes de ser dividido y enviado a las diferentes cámaras de sus memorias. El contenido tiene una duración. Un pensamiento caza al otro, se podría decir. El *epojé* es entonces, también, comprender el movimiento permanente, el cambio, comprender una evolución que es el telón de fondo de estos instantes. Este pensamiento puede así llevarnos a una contemplación por la cual podemos reivindicar nuestros sentidos. Aquí la técnica de meditación *samatha* podría intervenir porque incita a la concentración sobre lo inasequible, una concentración sobre el presente como elemento del cambio.

Tenemos entonces dos grupos de estados mentales sucesivos: la experiencia vivida por un lado; y por el otro, el análisis del proceso de esta experiencia. Esta interpretación de nuestra experiencia musical vivida, este diálogo con nosotros mismos abre una ventana sobre nuestra conciencia musical; la revela y denota su carácter dinámico. Así, a través del *epojé*, descubrimos que la conciencia musical es la experiencia de una verdad que nos es propia.

El problema que surge ahora es saber cómo expresar verbalmente fenómenos, y *qualias* y experiencias. Porque si nuestra conciencia musical está ligada a un sistema lingüístico que permite la comunicación racional con otros individuos, no es obligatorio que se exprese con palabras. Las palabras nos recuerdan siempre algo; no son vírgenes ni inconscientes. Es indispensable dar al lenguaje la oportunidad de expresarse. La mayoría de las palabras son usadas con cinismo. Y no obstante deben ser reveladoras; el individuo debe revelarse en su lenguaje, el cual es una representación de su subjetividad. Es un tremendo desafío. ¿Por qué utilizamos las palabras que utilizamos para hablar de nuestras experiencias musicales? Nuestro discurso se vuelve una exposición pública con todos los riesgos que conlleva. Y este discurso, este diálogo con nosotros mismos (que el hombre en realidad parece siempre haber entretenido consigo mismo). Después hay que interpretarlo. Con palabras.

Es importante mencionar aquí la alteridad y su influencia en nuestra conciencia musical, una alteridad que interviene directamente en cualquier experiencia vivida. Ya hemos dicho que la Conciencia está naturalmente abierta; esta apertura es la condición de la alteridad. El reconocimiento del Otro permite al Sí de constituirse como tal. Nuestro comportamiento está basado siempre sobre el Otro. La Conciencia del Sí es pasiva, lista a ser interpelada. La alteridad se manifiesta en un ambiente construido por la conciencia y sería interesante investigar las bases neuronales de su manifestación. La alteridad interviene en el *epojé*. Esta metodología permite ir más allá del estudio de la subjetividad y de ir no solamente hacia la obra misma como lo habíamos dicho sino también de ir hacia el Otro y hacia su Historia y así comprender la apertura de nuestra conciencia musical.

Veamos primero lo que llamaría *la alteridad exterior*, la que viene de afuera, del otro. Con el aceleramiento del desarrollo de las tecnologías el ser monolítico ha desaparecido; ha dado paso al ser pluridimensional cuya identidad precaria es constantemente renovada, un ser cuyas emociones se modifican continuamente. Aparece una subjetividad fragmentada. Estas modificaciones se manifiestan en el acto de la composición musical, en el de la interpretación y en la escucha. Nuestra racionalidad depende de nuestras emociones; tenemos pues, actualmente, varias racionalidades; o, más bien, racionalidades cambiantes. Esta gran variedad de racionalidades representa un desafío mayor para la tolerancia.

Aunque seamos íntimos con nuestras experiencias y que nuestra conciencia musical se exprese en primera persona, pueden ser habitadas (¿determinadas?) por significados formulados por otros. El Otro está en nosotros, él se presenta a nuestra conciencia; sus voluntades, también tenues están en nosotros. La alteridad es aquí como una danza

seductora. El Otro puede también modelar nuestra conciencia musical que comprende entonces varios matices. Decimos que el Otro presente en la composición musical se manifiesta ante nosotros por medio de la escucha. La obra musical es pues un ser colectivo.

La composición musical está destinada al Otro, a los Otros y después de este paso por el Otro, por los Otros, regresa a su autor (al sujeto, al Uno) que lo recibe nuevamente.

El compositor no está todavía, está *por-venir* y no será que después de este paso obligatorio. La música es intencional porque está orientada hacia un público. Hacia un otro. Basada en el intercambio, la música es filosofía de la acción. Al escuchar música, en este encuentro con el Otro, salimos del anonimato para volvernos nosotros mismos y al mismo tiempo el otro se vuelve para mí un posible. Frente a la presencia del Otro, el Uno no renuncia. La música es el Otro en común; por un efecto de empatía, el público absorbe al Otro. Absorber no implica la disolución, al contrario, el Uno y el Otro co-existen. El Uno es pasivo en el sentido de que es acogedor. El Otro no llega a ser el todo del Uno. Una política de intercambio, de reciprocidad se instala. El Otro enriquece la ipseidad del Uno. El Otro que ha sido escuchado se vuelve el Uno que escucha. Como ya lo he mencionado, Paul Ricoeur subraya que el Otro es el desconocido, la otra parte absoluta, con el cual, juntos, no tenemos nada qué hacer. ¿Cómo entonces construir un mundo común para un encuentro? se preguntaba el filósofo. La dificultad máxima es producir un ser común. La música es una respuesta posible a este problema; es el mejor medio de vivir la experiencia de la diferencia. La diferencia individual vivida en la comunidad. El ser común es la comunidad, una comunidad de fragmentos variados y diferentes, unidos por estar separados. Con la escucha musical doy un sentido al Otro como yo mismo tal como él mismo me trata como un Otro.

La música entonces sale del Uno para ir hacia el Otro y esta relación con el otro es el tiempo. El tiempo permite así una coexistencia pacífica, una fusión de horizontes diría Gadamer. El Otro se desliza en el Uno y, después de una coexistencia, lo libera, se liberan recíprocamente. La música permite al Otro instalarse y cuando nosotros escuchamos esta música, el Otro se despliega. Nosotros estamos próximos del otro; hay lo que Emmanuel Levinas nombra en ***Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*** un compromiso de acercarse.

Un segundo aspecto de la alteridad exterior lo representa lo tecnológico – es el Otro del humano. El otro tecnológico es la otra cara del humano creado por el mismo humano y que nos hace ver más allá de nuestro reflejo en el espejo.

Frente a esta alteridad exterior, encontramos también una *alteridad interior*. Para captarla bien, podemos aquí mencionar las enseñanzas de dos filósofos de la corriente europea de la hermenéutica: el alemán Hans-Georg Gadamer y el francés Paul Ricoeur. Los dos sugieren cómo este diálogo puede instaurarse sobre la base del deseo de *mostración* inherente a la obra. Cuando la música nos ayuda a situarnos en el mundo, su escucha (la escucha de la obra) permite la apertura al diálogo con nosotros mismos.

La hermenéutica de Gadamer es ontológica: propone pensar el Ser, el mundo y nosotros quienes lo habitamos. Propone el diálogo como método o como camino desde el cual la alteridad se desvela, se desoculta, el diálogo como encuentro con la alteridad. Para Gadamer el diálogo es la metáfora de ejecución, de actualización, de representación, de lectura. La obra de arte y, en este caso la música que escuchamos, es considerada como alteridad (ver más arriba). La música nos presenta un desafío: ser comprendida e interpretada. Debemos responder a este desafío acercándonos a ella y estableciendo un diálogo. No será un diálogo neutro en este sentido ya que precisa cuestionar constantemente la música, volverla a cuestionar por medio de nuestra apreciación, la tradición a la cual pertenece. Así la música nos proyecta dentro de un tiempo y un espacio "dialogal" donde se reúnen el compositor y el público. Este diálogo con la música es la interpretación del *epojé* tal como la propone la neurofenomenología. A través del *epojé* el individuo se reconoce a sí mismo. Gadamer precisa que todo reconocimiento es una experiencia de un crecimiento de familiaridad; y todas nuestras experiencias del mundo son, en última instancia, formas con las cuales construimos nuestra familiaridad con ese mundo. Evocando el lenguaje, Gadamer hablaba de "la indisoluble unidad de oír y entender... Si falta esa unidad no se entiende." El sujeto entonces se confronta a sí mismo.

No somos infalibles y la interpretación de nuestras experiencias por medio del discurso puede desembocar en la formulación de propósitos que no reflejan verdaderamente (verazmente) estas experiencias. Habíamos hablado ya de este riesgo, de este desafío. Aquí es el punto de encuentro entre la experiencia y la interpretación que es importante. Este punto, esta narración ideal, puede ser alcanzado si se respeta a la vez el carácter dinámico de la experiencia y el de la interpretación. Este respeto nos compromete igualmente a efectuar un examen de la temporalidad de esta auto-narración.

Aquí cabe desarrollar la noción de identidad y de ipseidad que Paul Ricoeur propone en su libro ***Sí mismo como otro***. Cada obra musical tiene una identidad; al paso del tiempo, la obra es enriquecida por las diversas interpretaciones dadas por los músicos. Estas interpretaciones conservan viva la obra y así, su identidad. Estas interpretaciones representan la ipseidad de la obra. Identidad e ipseidad se reúnen. Lo mismo es para la experiencia musical la cual es cambiante, dinámica; sus horizontes son movibles. Si la obra musical escuchada representa la identidad, las diferentes experiencias vividas de su escucha representan la ipseidad. Relatar su experiencia no puede ser pues un acto estático; lo que diga el individuo nunca será definitivo, es su alteridad interior cambiante.

Enriquecido por la hermenéutica, este método (*epojé*) permite acrecentar nuestra sensibilidad, nuestro grado de atención al escuchar música y así, controlar mejor nuestras emociones. Podemos comprender mejor nuestras reacciones emocionales a la música y ver cómo estas emociones participan en nuestra conciencia musical. A través del *epojé* contribuimos a construir nuestra realidad musical. Como ya lo hemos dicho, más allá de nuestra propia subjetividad, el *epojé* permite la comprensión de la alteridad. Así comprendemos que escuchar música es tener en cuenta la alteridad cultural. El

sujeto reflexiona y se reflexiona. Sin embargo, no es cierto que pueda comprender el sentido (sentido/dirección) de estas dos reflexiones (reflexión/reflejo). En un mundo sin finalidad (no teleológico), esta construcción puede ayudarnos a proponer una nueva teoría del conocimiento. Así, para muchos de nosotros, la función en sí del arte es una extensión del cerebro; es decir, la adquisición del conocimiento. Siendo el cerebro, claro está, el órgano sensorial primario, nuestro primer sentido.

Para acercarnos a la conciencia musical y así a la conciencia en su conjunto y a sus contenidos, retomaremos la metodología propuesta por el investigador chileno Francisco Varela, la neurofenomenología.

¿Por qué la neurofenomenología ?

Antes que nada porque privilegia la primera persona y así viene a reforzar nuestra modificación del *epoché* de Husserl.

Por otra parte, sobre el plan de la naturalización (en inglés *naturalization*), Antoine Lutz, Evan Thompson y Diego Cosmelli, tres investigadores que han trabajado con Francisco Varela, fundador de la neurofenomenología, han delimitado bien la pregunta:

« Neurophenomenology assumes that local and long-distance phase-synchrony patterns provide a plausible neural signature of subjective experience, and that the embodied-dynamical approach provides a theoretical language to specify cognitive acts in real time as cooperative phenomena at neural and organismic levels within and between brain, body and environment. »

“Both animal and human studies demonstrate that specific changes in neural synchrony occur during arousal, sensorimotor integration, attentional selection, perception and working memory, which are all crucial for consciousness.” ... “Neural phase synchrony is a multiscale phenomenon occurring in local, regional, and long-term networks.” (Evan Thompson, Antoine Lutz, Diego Cosmelli in Andy Brook and Kathleen Akins, eds. ***Cognition and the Brain: The Philosophy and Neurosciences Movement***. Cambridge University Press. 2005)

Según Antonio Lutz: « the best current candidate for the neurophysiological basis of consciousness is a flexible repertoire of dynamic large-scale neural assemblies that transiently link multiple brain regions and areas. » Et Francisco Varela précise : « a dynamic of synchronization and desynchronization, combined with retention or hold-over of elements from the previous assembly at the beginning of each new one, might be the neural basis for the apparent unity and moment-to-moment transitoriness in the temporal flow of experience. » (F. Varela. ***The specious present : a neurophenomenology of time consciousness***. In ***Naturalizing Phenomenology***. Petit, J et. Al., eds. 1999. Stanford University Press.)

La extensión de nuestra percepción como ser pos-biológico atrapado entre el mundo biológico y el mundo tecnológico, y el deseo de comprender y explicar nuestras experiencias inmediatas vuelve el andar neurofenomenológico aún más interesante. Lo que se vuelve importante es la percepción inmediata de la música, la experiencia del instante, esa misma inmediatez hoy afilada a través de un medio como el internet.

Aprovecho para insistir en lo que dijo Frank Popper o sea que, con sus mundos simultáneos y sincrónicos, su arquitectura móvil, la Internet desestabiliza nuestros conceptos de espacio, de permanencia y de tiempo. Podemos recorrerla a diferentes velocidades, interrumpir nuestra progresión, darle nuevas direcciones de manera casi instantánea. La Internet es un embrollo de redes, un espacio de distribución compartido o, más bien, una multitud de espacios que acogen artes, música virtual, y donde se expresan individuos y comunidades. Para no sumergirnos debemos recurrir a nuestra perspicacia y a nuestra agudeza mental.

En el espacio cibernético la música virtual es comparable a un líquido; se esparce simultáneamente en todas direcciones. La música penetra el espacio de manera simultánea, deja de ser lineal; ya no tiene ni comienzo ni fin en el sentido de que cualquiera puede acceder a partir de cualquier punto temporal y espacial. Entonces conviene redefinir las nociones de tiempo, espacio, distancia, velocidad.

Ahora todo aficionado puede participar en una producción musical interactuando con otros individuos, otras identidades, otras sensibilidades, otras racionalidades. Sería interesante preguntarse sobre la intención del actor interactivo cuando participa en la experiencia de la música virtual.

Cada vez más individuos pueden tener contacto directo con el proceso creativo. Así, el contacto con un instrumento tradicional, por ejemplo el violín, es remplazado por el contacto con un teclado de computadora que manipula a la vez un programa, activando un instrumento virtual como el *PitchWeb*, por ejemplo. La relación física directa entre un instrumento y la producción de un sonido es modificada. Mientras que la música se vuelve un flujo constante, las nociones de autor y obra evolucionan dramáticamente.

En su producción y su experiencia, la música virtual es a la vez individual y colectiva. Su ipseidad inmediata es su verdadera naturaleza. Estos nuevos conceptos de producción y de percepción vendrán a modificar poco a poco la estructura de nuestras cortezas musicales.

En lo que concierne a la recepción, debemos acostumbrarnos a una percepción estereofónica con la realidad real, en un canal (percibida o no por el prisma de Internet) y en el otro, la realidad virtual con estos nuevos conceptos. Porque la distribución de la información (de la música) cambia, su percepción también. Entonces es necesario recablear nuestros cerebros para adaptarnos a nuevos modos de percepción que favorecen nuestras memorias a corto plazo. Este recableado genera así una reestructuración de la conciencia.

En la música virtual, lo visual se vuelve fundamental en la producción de sonidos musicales. Formas y colores – percibidos por la vista en la pantalla – son transformados en sonidos, una operación que, por su aspecto lúdico, permite a los no- músicos libre curso de su espontaneidad para explorar cómo la música se esparce en el espacio cibernético, éste último se convierte así en un nuevo espacio público.

Notamos que la conciencia musical se modifica con la música virtual, repele sus límites en razón de los nuevos cambios entre nuestro cuerpo (lo biológico), las computadoras y las interfases (lo tecnológico). El mundo de expresión de la música virtual se parece al enmarañamiento de nuestras redes neuronales que es el soporte de nuestros pensamientos. Nuestras redes neuronales están en contacto con redes artificiales; este encuentro engendra nuevas emociones, nuevas conductas. Nuestro cuerpo se extiende entonces hacia lo tecnológico y las fronteras de la zona de encuentro se mueven. La percepción del espacio y del tiempo cambia. Recordemos que es nuestra disposición a la música lo que engendra nuestras emociones y nuestros estados de ánimo. Un cambio emocional ocasiona, provoca un recableo neuronal. Nuestra reacción emocional a la música, como músico o como público, va a producir este recableo.

En el caso de la música virtual, el espacio en el cual se mueve el objeto intencional de nuestra conciencia musical es cada vez más indefinido. Forma parte, al mismo tiempo, de nuestro cuerpo biológico y del cuerpo tecnológico. Esta compenetración en dos niveles, bio-biológico y bio-tecnológico produce una nueva conciencia pos-biológica.

Un observador exterior, el neurocientífico, más bien, el neurofenomenólogo, estudiará inmediatamente las manifestaciones biológicas de este proceso en dos etapas: la escucha y el *epojé*.

El neurofenomenólogo debe poseer conocimientos sobre los mecanismos subcorticales y sobre la implicación de las cortezas (frontal, parietal, órbita-frontal, prefrontal, dorosolateral) en el proceso de percepción y de producción de la música. También debe familiarizarse con el giro temporal superior o sea la circonvolución temporal superior en la superficie de la neocorteza y el área motriz suplementaria (AMS).

En otros términos, debe ser también neuromusicólogo que estudie los procesos subyacentes de la mente musical. Puede saber que la corteza auditiva es un correlativo neuronal de la percepción consciente de la música, puede poner en evidencia la existencia de sustratos neuronales en la comprensión de secuencias sonoras, puede inclinarse hacia el análisis genético para comprender las posibles bases neuronales de la creación artística, pero no puede pretender comprender y describir las reacciones, la experiencia de los estados mentales que provoca la música si no recurre al sujeto que vive, en primera instancia, la experiencia.

Se puede estudiar también la plasticidad cerebral durante un episodio emocional vivido por el individuo. Será testigo de acontecimientos (de episodios) neuronales que son indispensables en la emanación de nuestra conciencia musical. Estos episodios son del orden de una fracción de segundo. El neurocientífico deberá pues interpretar la información recabada, ya sea que se trate de la producida por el examen de asambleas de neuronas o la producida por una red de asambleas.

Asistimos pues a la aparición progresiva de un círculo hermenéutico con la interacción, el diálogo entre lo subjetivo – el individuo con sus alteridades – y lo objetivo – el neurocientífico. Este último se aproxima, de alguna manera, a las manifestaciones biológicas de nuestra conciencia musical. Incluso si descubre que las experiencias descritas por el sujeto generan cambios plásticos de las cortezas musicales, como lo subrayaba enfáticamente Gadamer, no se puede negar que “existe una verdad que no puede ser verificada con el método científico”.

Es posible también entrenar al individuo; es decir, familiarizarlo con el procedimiento del *epojé*; hablarle de la música que va a escuchar y de los intérpretes. Pero, incluso aquí existe el riesgo de orientar al sujeto y que éste no se sienta completamente libre.

¿Sería esta verdad el espíritu? Entonces podría considerarse al espíritu como el comportamiento de identidad y las diversas conciencias particulares internas como la emanación indecible de la activación de redes neuronales dinámicas distribuidas en nuestro cerebro y, unidas, no solamente al conjunto de nuestro cuerpo, sino también al mundo que nos rodea. Estas redes están abiertas al mundo, en este sentido, que por nuestra propia voluntad orientamos nuestros gustos musicales y artísticos. La conciencia musical es pues, en parte, el resultado de una plasticidad dinámica de las cortezas cerebrales auditivas.

Debemos volver por un instante sobre el tema del tiempo. Como receptores comprendemos la música como un flujo constante y si éste se fragmenta, la comprensión será más difícil. Subyacente a la conciencia musical se encuentran el tiempo musical y la conciencia del tiempo musical como contenido de la conciencia. Subyacente a la conciencia musical y a la conciencia del tiempo musical del sujeto (individuo), corre el Tiempo como si se tratara de un río que irriga los terrenos (los contenidos de conciencia) que atraviesa. El individuo no puede tener conciencia musical si no es consciente del Tiempo. Por eso se oye decir a veces que la música juega con el Tiempo y que el compositor vive fuera del Tiempo.

Si nos inclinamos hacia las neurociencias y más precisamente a la neurofenomenología, comprenderemos que el Tiempo es una cuestión de percepción de espacio en la cual se producen eventos singulares – los *quanta*. La percepción de varios cuantos es producida por grupos de neuronas unidas que se comunican entre ellas y están distribuidas en varias zonas cerebrales. Estos grupos de neuronas actúan en perfecta sincronía. El intercambio simultáneo de información entre los grupos neuronales es esencial para la percepción consciente del tiempo musical que representa el punto de convergencia de varias corrientes dinámicas. La duración de la percepción consciente que deriva de esta sincronía es infinitesimal. La coherencia en la sucesión de estos instantes de percepción (en la banda gama), asegura la armonía de la escucha. Se puede entonces hablar de actos cognitivos. Así, el tiempo es percibido como la integración de tres dimensiones: eventos singulares, eventos asociados, grupo de eventos. El aspecto biológico de esta temporalidad es fundamental para su comprensión. La genética influye pues en la percepción del tiempo.

En nuestra conciencia temporal, el presente inmediato es un lugar entre dos estímulos. Es el punto central del tiempo diríamos por el cual deberíamos comenzar su estudio. El presente pasa y pronto deja un trazo que se esfuma en un nuevo presente; es, ahora, un pasado inmediato. ¿El futuro anuncia entonces la muerte del presente? Recordemos lo que Husserl escribió en ***Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo***: “pues todo lo que es, a consecuencia de que es, habrá sido – como es por completo evidente y obvio -, y, a consecuencia de que es, es un futuro haber sido”.

Francisco Varela explica que el presente se estira entre una serie de pasados que desaparecen y futuros potenciales. Este es el presente que el compositor debería trabajar, es el espacio en el cual se encuentra y en la cual se inscriben el pintor o el escultor. El pensamiento musical del compositor se sitúa al mismo tiempo en su conciencia y en cierto modo fuera de ella. Sólo el futuro nos permitirá asir la vela sobre las partes escondidas de nuestro presente, sólo las diversas interpretaciones futuras de las obras musicales permitirán al público descubrir sus intenciones en el instante de su composición. El sentido de la música va hacia el futuro, hacia el Otro que vive en el futuro. La música es pues la experiencia del tiempo. Asimismo en el momento de la escucha, puedo afirmar que con la música, el pasado del Otro se vuelve mi presente (entonces acabo de participar en un pasado colectivo). Ella es lo que es porque se despliega en el tiempo. El intérprete tiene una visión más clara de esta temporalidad y justamente tiene la oportunidad de interpretarla. En cuanto al receptor hace tuyas estas diferentes percepciones temporales porque, en él, se juntan y se separan tiempo musical y Tiempo.

Es sobre esta pantalla de fondo espacio-temporal de donde se alimentan nuestras memorias, que se desarrolla la música, la música que vive un presente cuyo pasado es siempre presente. Toda la música que escuchamos nos es contemporánea; fuera de su tiempo, fuera del Tiempo para sustraerse, está en nuestro tiempo – ¡que es finito! En la música existe entonces la semilla de la permanencia, de una victoria permanente sobre el Tiempo.

Los contenidos de la conciencia están intrínsecamente unidos; aunque podamos separarlos, se funden, como la conciencia del Tiempo se funde con los distintos contenidos de la conciencia estética. Se puede comprender entonces por qué, cuando nuestra conciencia musical se activa a la escucha de músicas que para nosotros son nuevas y para las cuales el tiempo es *otro*, se produce un *shock* – este nuevo tiempo musical se *opone* a nuestra conciencia Temporal.

Finalmente quisiera atraer brevemente su atención en el interés de examinar la temporalidad, vivida por el individuo durante el *epojé*. En otras palabras, hay que preguntarse cuál es la relación entre el tiempo de la narración, a lo que llamaría la auto-narración y el Tiempo Musical; entre el Tiempo de la narración y el Tiempo vivido por el individuo fuera del *epojé*.

Gracias.

Luc Delannoy

Versión actualizada de la conferencia presentada el 11 de noviembre 2005 en el Centro de Estudios Filosóficos de la PUCP, Lima, Peru.

© Derechos reservados. 2006.

Las personas interesadas en el tema de la conciencia musical pueden participar al blog:

concienciamusical.blogspot.com